

EL GESTO MUSICAL

Sergio Balderrabano - Alejandro Gallo- Paula Mesa

Desde determinadas perspectivas, el concepto de gesto musical remite a una traducción corporal de la percepción de los emergentes sonoros de las obras musicales. De esta forma, hablar de gestualidad musical es referirse a una gestualidad corporal¹ entendida como el vehículo con el que un músico comunica corporalmente ese complejo mundo de sensaciones, imágenes, movimientos que surgen internamente al hacer música. Otros enfoques estudian las probables analogías existentes entre los gestos musicales y ciertos patrones gestuales corporales o determinadas formas de expresión vocal. Pero también a este concepto se lo encuentra vinculado a aspectos performativos de la música. Desde esta perspectiva, uno de sus fundamentos básicos (y en la que coinciden diferentes teóricos²) es que la gestualidad musical remite a un tipo de movimiento que conlleva alguna significación particular. En líneas generales, podemos decir que este concepto ha sido motivo de múltiples indagaciones vinculado no sólo con los aspectos del movimiento corporal sino también con los vinculados con los de la interpretación musical.

Ahora bien, lo que nos interesa plantear en este trabajo es cómo abordar el estudio de los comportamientos sintácticos tonales desde una perspectiva gestual. Es decir, cómo vincular la idea de gesto con determinados comportamientos estructurales de los materiales musicales. Como en la concepción básica de gesto subyace la idea de significación, la pregunta que debemos formularnos aquí es de qué se habla cuando hablamos de “significación musical”.

Una respuesta probable a este interrogante es la que nos da López Cano, cuando dice que el concepto de significación musical remite a ese

“universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo”. (López Cano: 2005)

A partir de esta definición, se torna necesario replantearse la manera de percibir los diferentes procesos sonoros que emergen de la interacción de los materiales musicales. Así, por ejemplo, un determinado enlace de acordes, una idea melódica, una disposición textural, etc. que estén enmarcados dentro de determinadas

¹ Estas consideraciones han sido expuestas por Mónica Rector en la presentación del Volumen 3 de la Revista “De Signis”. Según esta autora, el tema de la gestualidad corporal ha sido motivo de numerosas investigaciones desde la década de 1960. Dichas investigaciones han sido encaradas, inicialmente, por un reducido núcleo de semióticos, lingüistas, psicólogos y terapeutas quienes han puesto énfasis, fundamentalmente, en el lenguaje de señas de los sordomudos. Posteriormente han extendido sus intereses investigativos al área de la gestualidad corporal en la comunicación oral, dentro de determinadas culturas y contextos específicos. Así, ponían el acento en analizar el gesto corporal como un “lenguaje” buscando sus unidades distintivas. Uno de los precursores de estos estudios (llamados “cinésicos” o kinéticos, término que proviene de “kiné”, movimiento) fue Ray Birdwhistle, que llamó *cine* (del griego *kiné*) a la menor unidad de movimiento. Originalmente sustentados por un enfoque estructuralista, los estudios recientes integran a los gestos en la interacción comunicativa humana y lo convierten en un elemento de base de dicha interacción.

² La posibilidad de realizar una lectura del lenguaje musical tonal desde una perspectiva gestual la encontramos fundamentada en teóricos como Robert Hatten (1994), Alexandra Pierce (1994), David Lidov (1987), Roland Barthes (1986), Kofi Agawu (1990); Wye Allanbrook (1983); Sandra Rosenblum (1988), Wilson Coker (1972), Ernst Kurth (1922), Eero Tarasti (1994), entre otros. Estos autores han puesto el acento en las problemáticas de la gestualidad musical en función de la ejecución instrumental y la interpretación musical.

normativas, podrán ser concebidos como una sonoridad particular de un estilo particular y como emergente sonoro de una cultura determinada. Esos mismos procesos, dentro de otro estilo darán lugar a otra sonoridad y estarán enmarcados dentro de otras normativas, regidas por las sonoridades emergentes de otros marcos culturales. Pero para que este replanteo se produzca será necesario, en principio, que dichos procesos sonoros sean percibidos no sólo desde sus lógicas estructurales sino desde una actitud holística. De esta forma, los materiales armónicos, melódicos, rítmicos, métricos, junto a indicaciones de tempo, articulaciones, dinámicas, fraseo, comportamientos texturales y registrales, se percibirán en un todo indivisible. A partir de estas consideraciones, entendemos que escuchar en términos gestuales posiciona al teórico, al oyente o al intérprete frente a la unidad y a la continuidad de una obra musical y a sus particularidades estilísticas y culturales. Lo que es desafiante en una escucha gestual es que debe ser construida por el propio músico, a partir de la comprensión cultural que tenga de los diferentes procesos sonoros.

En los ejemplos siguientes intentaremos dar cuenta de las múltiples posibilidades de comprensión discursiva de los fragmentos musicales a partir de ser percibidos en su dimensión gestual.

Ejemplo 1: Haydn: Sonata para piano en Mib Mayor, I mov., comp. 48-64



En el compás 50, Haydn articula una clara función tónica de Sib Mayor. Esta función se alcanza luego de una alternancia de I y V durante 8 compases y con un ritmo armónico de blanca con puntillo y una textura de monodia con acompañamiento basada en los sonidos constitutivos de los acordes de I y V de Sib Mayor. A esto se suma la escalística descendente en el plano superior sobre el V de Sib Mayor, factores que contribuyen a una clara afirmación de Sib como tónica en el primer tiempo del compás 50. Un cambio textural y de comportamiento rítmico subrayan aún más la eficiencia perceptual de dicha función tónica. El segundo y tercer tiempo de dicho compás, contextualiza un desvío de la dominante, V-VI (F-Gm), expandiendo el mismo comportamiento textural, donde en el bajo se escucha las fundamentales de esos acordes y en el plano superior, bicordios correspondientes a la tercera y quinta del acorde de V y a la fundamental y tercera del acorde de VI.

En el compás 51, continúa la misma textura del compás anterior, pero ahora con una tríada disminuida (re en el bajo y fa-lab en el plano superior) que se dirige a la tríada de MibM (Dmb5-Eb). Desde un punto de vista sintáctico, estos acordes deberían analizarse como le-IV, pero lo sorprendente es que Haydn al no articular al le con el sib, produce un debilitamiento de dicha función. Lo que sí mantiene, en cambio, es el movimiento de grado conjunto del bajo (re-mib). Y por último, en el tercer tiempo de ese compás, articula un acorde de Vle (G7), el cual se dirige a una tríada de Lab en el primer tiempo del compás 52. A partir de aquí, surge una pregunta ineludible: ¿qué función cumple una tríada de Lab M dentro de un contexto de Sib M?³

³Aquí consideramos pertinente señalar que esta pregunta surge en función de una escucha histórica de esa relación armónica ya que en el campo de la música popular actual, dicha

Si el contexto tonal fuese Sib menor, esa tríada estaría conceptualizada como un VII eólico y el desarrollo de un VII eólico en el modo menor, es un comportamiento armónico muy utilizado en el contexto de la música tonal barroco-clásica. Pero no hay antecedentes del desarrollo de un VII descendido en el modo mayor. Además, sabemos que un VIe, en el modo mayor no puede “desviarse” ya que se dirigiría a un VII cuya constitución es un acorde de quinta disminuida, perdiendo, de este modo, el sentido de cadencia atenuada que caracteriza este tipo de desvíos en esos períodos históricos. El concepto de “acorde prestado”, que aparece en algunos textos de armonía, parece dar una solución satisfactoria a la articulación del Lab del compás 52. En este caso, podría concebirse como un acorde prestado del campo diatónico del modo menor. O también podría concebirse como un desvío hacia la séptima del Ie de Sib. O, directamente, podría hablarse de un desvío hacia un VII descendido de Sib M, considerando que un VII descendido es una sonoridad frecuente en las obras en modo mayor de esos períodos. Estas lecturas darían respuestas probables a la relación G7-Ab de los compases 51-52, pero siempre estaríamos hablando de la relación de dos entidades sintácticas, intentando justificarlas por medio de otros comportamientos sintácticos.

Una percepción gestual de ese fragmento musical, puede dar otro enfoque a ese particular desvío G7-Ab dentro del contexto de una sonata clásica.

La relación sintáctica V-VI (F-Gm) del segundo y tercer tiempo del compás 50 se la percibe gestualmente como un desvío de la dominante, como una cadencia atenuada que genera una ruptura de expectativas. En este sentido V-VI adquiere, en principio, la significación de “desvío de la dominante”. Esto significa que el comportamiento del V puede no desviarse y dirigirse al I. La relación Ie-IV, por inercia auditiva, también se le puede adjudicar la sonoridad de desvío de la dominante. Es interesante percibir el movimiento por grado conjunto de la voz inferior y las voces superiores no involucran al sib sino que dejan al bicordio fa-lab. Este comportamiento contribuye a enmascarar la sonoridad de Ie dejando como emergente la sonoridad del desvío de la dominante. De esta forma, al llegar a la relación G7-Ab, se percibe también como un desvío de una dominante, pero en este caso no de Sib sino de do menor (II de Sib). Así, el acorde de G7 se lo interpreta como un V de do menor que desvía al VI (Lab). Los compases 52-56 expanden, entonces, el VI grado de la región del II de Sib, para luego dirigirse, en el compás 57, al Ie(o) de Sib, continuando, luego, al proceso V6/4 5/3-I de SibM.

Estamos comprendiendo la articulación de una región del II grado de Sib como un proceso *en ausencia*, donde, en realidad, no estamos percibiendo al II grado desarrollado, sino un ámbito expansivo de Lab que lo interpretamos como VI del II grado (do menor), precedido por su dominante. Concebir esos compases como elaboración del II grado de Sib es una construcción cognitiva ligada a competencias estilísticas que nos posicionan más frente a estéticas románticas que clásicas. De esta forma, vemos cómo una aproximación gestual a este fragmento musical nos permitió ir más allá de sus rasgos sintácticos y percibir problemáticas de índole estéticas.

En el Ejemplo 2, percibimos una organización sintáctica basada en el descenso y ascenso de la escalística de Re Mayor, en la expansión de la función tónica, en una textura de octavas paralelas en ritmo de negras que parten del sonido re y se dirigen hacia el sonido la inferior para luego invertir la direccionalidad y dirigirse al la superior y detenerse con un valor más grande y con un calderón.

Ejemplo 2: Beethoven: Sonata en Re Mayor op.10 No.3. I movimiento



Al detenernos en ese sonido la agudo, articulado con un calderón, percibimos una sensación de expectativa, de pregunta, de frase musical abierta que será “respondida”

relación no causa ninguna sorpresa y está instalada en el mundo de sonoridades culturalmente aceptadas.

en los compases siguientes, de acuerdo a determinadas lógicas formales de esos estilos. Contribuye también a esta percepción de expectativa, su inserción dentro de un *tempo Presto*, una organización métrica binaria y en un pulso de negras, y una dinámica *p* que se mantiene hasta el sorprendente *sf* del compás cuatro. Es decir, todos estos elementos interactúan para generar esta sensación de expectativa, de frase abierta de la cual se espera alguna resolución.

Ahora bien, una nueva reflexión a partir de la percepción de esta escucha holística, lleva a formularnos las siguientes preguntas: ¿porqué al escuchar esta frase musical podemos adjudicarle la idea de expectativa, de frase abierta?; ¿qué hay en ese gesto musical que nos induce a percibirlo de esa forma?; y si en cada elemento por separado no hay nada que sugiera “expectativa”, ¿será que todos esos elementos en su concepción holística contribuyen a esa percepción? Lo que creemos importante señalar es que, si bien una escucha holística es esencial a la concepción gestual, esta concepción trasciende esa escucha holística e instala a esta frase en el mundo sonoro del estilo clásico, con su particular organización formal y permite ciertas adjetivaciones o consideraciones conceptuales: la sonoridad que emerge de este movimiento sonoro adquiere una significación expectante, la cual está enmarcada dentro de una frase musical abierta, respondiendo a las lógicas formales de dicho estilo. Así, la construcción de este concepto de expectativa está basado en el conocimiento que tenga un músico de la cultura tonal del mundo clásico donde el emergente sonoro de todos esos materiales musicales distribuidos y contextualizados de esa forma, generan ese concepto.

Pero a su vez, es factible ir más allá de este nivel de comprensión gestual e instalar esta organización estructural como un particular gesto de inicio⁴ de las obras clásicas. Desde este lugar, entendemos que la característica principal de un gesto de inicio es que requiere de una continuación y elaboración discursiva de acuerdo a las lógicas formales de un estilo determinado.

En el ejemplo siguiente, también hay un gesto de inicio, similar al anterior en términos de una detención en una blanca con puntillo, en *sf* y con calderón, que provoca expectativas de continuidad. Pero aquí en base a una elaboración contrapuntística de la función subdominante (II-Ilo) que se dirige a un V6/4, donde se detiene, precedida de la indicación *cresc.y ritardando*.

Ejemplo 3: Beethoven. Sonata en Mi b Mayor, op.31 No.3. I mov.



En los ejemplos 2 y 3, las gestualidades musicales que plantean un inicio expectante, se construyen a partir de una direccionalidad hacia la dominante y su detención en ella. Luego se resuelven en una continuidad hacia la tónica, de acuerdo a las lógicas armónicas, texturales y formales del período estilístico correspondiente. Pero en el siguiente ejemplo, el gesto de inicio propone otra conceptualización.

Ejemplo 4: Debussy: *Danzarinas de Delfos*. Preludios. Libro I (inicio)



⁴ El estudio de las particularidades gestuales de las diferentes secciones de una obra musical tonal, será motivo de indagación en el proyecto de investigación “El análisis musical desde una perspectiva gestual”, inserto dentro del Programa de Incentivos del ministerio de Educación de la Nación

Si el análisis de este material, lo abordamos desde una concepción de la armonía funcional, tendremos que decir que el motivo del compás 1 (que se repite en el compás 2) está en la tonalidad de Sib Mayor, configurando un proceso I-II/VII-Vaum. Si bien, ese podría ser el cifrado funcional correspondiente a las alturas lógicas de Sib Mayor, en la escucha de este motivo dichas alturas no configuran un gesto que convalida a Sib como el concepto de tónica principal tradicional. Por ejemplo, el acorde de dominante con 5ta. aumentada del tercer tiempo del compás 1, si bien es seguido por el acorde de Sib, no se percibe como un proceso de resolución de esa dominante, sino como una sucesión de acordes, determinado por el procedimiento compositivo de la repetición del motivo del compás 1. Por lo tanto, la gestualidad resolutive de un Vaum-I típico de obras románticas, no está presente en esta ocasión, a pesar de estar la sintaxis de esos acordes yuxtapuestos. Contribuyen a esta percepción, el volver a escuchar el compás 1 en el compás 2, la textura más ligada a planos sonoros y no a las texturas características del romanticismo, a la no conducción de voces de acuerdo a los comportamientos de resolución de los sonidos sensibles. Entonces, de esta gestualidad podemos percibir que ese Vaum. ya no puede ser concebido como una dominante tradicional sino como una sonoridad de 5ta. aumentada que se yuxtapone a una sonoridad triádica, cuyas fundamentales se relacionan por 4tas. Establecemos, entonces que, de una escucha gestual de este motivo, un enlace V-I, en este contexto, puede ser percibido como una sonoridad en sí misma y no como un proceso de resolución de disonancias.

De esta forma, las yuxtaposiciones de Fa aum y Sib en el final del Preludio (Ejemplo 5), podrán ser percibidas como sonoridades “per se” y no como procesos tonales V-I. Así, llegamos a la idea de que el concepto de acorde “per se” característico de esta música impresionista, puede hacerse extensiva a una relación V-I “per se” y generamos otra concepción discursiva de esa tradicional construcción cadencial.

Ejemplo 5: Debussy: *Danzarinas de Delfos*. Preludios. Libro I (final)



Vemos, entonces, cómo el concepto de gesto nos lleva a una suerte de adjetivación de los procesos musicales que surgen de la interpretación expresiva de la interacción de todos sus componentes. Pero esta adjetivación no es caprichosa sino que está instalada en el mundo de la competencia musical y expresada en muchos textos de armonía o morfología⁵.

⁵ 1er. movimiento del Cuarteto en Fa Mayor op.135 de Beethoven que Jonathan Kramer (1988: 133) desarrolla en su interesante libro *The Time of Music*. Es interesante observar que, si bien no da una definición del concepto de gesto musical, para este autor dicho concepto está ligado a eventos estructuradores del discurso musical tales como los comienzos, los finales y demás articuladores estructurales. Una primera lectura de este texto, nos revela que el autor emplea dos niveles discursivos para llevar a cabo su análisis: uno, de tipo descriptivo, donde se limita a mencionar los diferentes procesos armónicos, las disposiciones de los acordes, los cambios de centros tonales, las ubicaciones motivicas, etc. y otro donde las adjetivaciones acompañan al relato descriptivo y darían cuenta (inferimos) de lo que Kramer concibe como “gestualidad musical”.

Las adjetivaciones que emplea Kramer surgen de un tipo de percepción de los comportamientos sintácticos basados en la comprensión que un músico competente posee acerca de las características sonoras de dichos comportamientos y que, convencionalmente, los expresa con términos como *estabilidad*, *retorno triunfante*, *extraño acorde*, *énfasis de la tónica*, etc.

Asimismo, podemos decir que, en este texto, Kramer vincula el concepto de gesto musical principalmente a los eventos cadenciales. Es así que ya en el inicio del análisis pone el acento en el comportamiento cadencial del compás 10, concibiéndolo como “*extrañamente final para el cumplimiento de una gestualidad inicial*”. Esto significa que hay gestos cadenciales específicos para los finales que no son los adecuados para un comienzo de obra. Pero, ¿desde qué punto de vista podría concebir que un gesto cadencial es adecuado o no para un inicio o final de una obra?

De todo este mundo de significaciones probables que emanan del hecho musical, nuestro interés se centra en el estudio de la significación que emerge del recorrido que va de los comportamientos sintácticos musicales a su concepción como gestos y de éstos al contenido expresivo y la pertenencia social. De esta forma, un gesto musical puede llegar a representar cierto nivel comunicacional y alcanzar, así, cierta significación. Desde este lugar, un determinado enlace armónico o una determinada unidad formal, por ejemplo, pueden ser concebidos como gestos que podrán transformarse en herramientas válidas para la comprensión del significado musical⁶.

En síntesis, podemos decir que la gestualidad de una obra musical será considerada como la significación que surge de la sonoridad emergente del movimiento que despliegan sus materiales constitutivos. Los gestos musicales son concebidos como gestalts que transmiten movimientos que unifican dichos materiales otorgándoles continuidad formal, procesual y energética. El oyente puede llegar a percibir estas gestalts en términos afectivos o emocionales, dependiendo, en principio, de su comprensión cultural de la obra que escucha. Estas gestalts pueden ser pensadas como unidades musicales breves o amplias, con sus propios niveles de significación adjudicados por el oyente en tanto ser cultural. Por último, cabe mencionar que fuera del ámbito cultural, los componentes musicales, en sí mismos, no poseen significación, ni contenido emocional alguno⁷.

En definitiva, concebir a la música en términos gestuales puede ayudarnos u orientarnos a establecer relaciones entre los significantes musicales y las significaciones particulares, entre las diversas sintaxis musicales y las múltiples significaciones que los seres humanos les adjudican a partir del hacer o el escuchar música. Se deberá encontrar, entonces, un camino para incorporar al gesto en toda su particularidad, en toda su continuidad, en todo su marco y variable temporal, como parte importante del análisis musical.

REFERENCIAS

- ASAFIEV, Boris. 1977. *Musical Form as a Process*. Diss., Ohio State University
- BARTHES, Roland. 1977. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang
- COKER, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.
- ECO, Umberto. 1986. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen.
- GREIMAS, A.J. y J. Courtés. 1991. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
- HATTEN, Robert S. 1993. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- KIVY, Peter. (1999). *Feeling the Musical Emotions*. British Journal of Aesthetics, 39, 1-13.
- KURTH, Ernst. 1947. *Musikpsychologie*. Hildesheim: Georg Olms
- LOPEZ CANO, Rubén. 2005.
<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/semiomusica.html>
- LOTMAN, Juri. 1996. *La Semiosfera*. México: Fronesis-Cátedra
- TALENS, Jenaro et al. 1995. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra
- TARASTI, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Evidentemente para algún modelo convencional que responda a comportamientos más estandarizados dentro de determinados estilos musicales.

⁶ Y aquí creemos pertinente mencionar una elegante formulación de Colwyn Trevarthen: "*la música es gesto audible*" (Trevarthen, 2001: 172).

⁷ Desde este punto de vista, los análisis schenkerianos que organizan la sintaxis tonal en diferentes niveles jerárquicos, formarán parte de un nivel de articulación musical: habrá otro nivel articulado por los contenidos afectivos que emergen de las contextualizaciones culturales.

TREVARTHEN, Colwyn; 2001. *Infant Intersubjectivity: Research, Theory, and Clinical Applications*. Cambridge University Press